

# PARAGONE

*Rivista mensile di arte figurativa e letteratura*  
*fondata da Roberto Longhi*

## LETTERATURA

Anno LX - Terza serie - Numero 84-85-86 (714-716-718)  
Agosto-Dicembre 2009

## SOMMARIO

DOMENICO SCARPA: *'Tu vieni in un aspetto irrecusabile'. Cesare Garboli, una biografia, una traduzione* - MATTEO M. VECCHIO: *Antonio Delfini - Piera Badoni. Carteggio (1942-1945)*

## CAVALLERIA

MARCO VILLORESI: *La voce in piazza. Note e divagazioni sulla figura del cante-rino* - LUCA DEGL'INNOCENTI: *Il Furioso del Beccafumi. Due cicli silografici ariosteschi* - MARCO PARRETTI: *Una sola musa per il Ciriffo Calvaneo*

ROBERTO AMATO: *La predica agli insetti* - FAUSTA GARAVINI: *Self-service* - BEATRICE MANETTI: *Nascita e morte di una scrittrice. Per un ritratto di Paola Masino* - ENRICO THORN PRIKKER: *Due fratelli*

## GIORNALE

CLAUDIO GIUNTA: *Guadalajara!*

## APPUNTI

*La chimera del realismo. Anna Banti e il cinema* (Beatrice Manetti)

SERVIZI  EDITORIALI

*Comitato di redazione*

GIORGIO AMITRANO, LINA BOLZONI, GIULIO CATTANEO,  
ALESSANDRO DURANTI, GUIDO FINK, FAUSTA GARAVINI,  
GIUSEPPE LEONELLI, FRANCESCO ROGNONI, VITTORIO SERMONTI

*Direzione*

Via Benedetto Fortini, 30 - 50125 Firenze

*Amministrazione*

SERVIZI  EDITORIALI

Via dell'Argingrosso, 131/17 - 50142 Firenze  
*Servizio clienti:* tel. 055 784221- fax 055 7333196  
E-mail: [info@paragone.it](mailto:info@paragone.it)  
[www.paragone.it](http://www.paragone.it)

Alpi Lito, Scandicci - Firenze  
Finito di stampare nel mese di maggio 2010

BEATRICE MANETTI

## NASCITA E MORTE DI UNA SCRITTRICE

Per un ritratto di Paola Masino

TRA LE MOLTE immagini di sé che Paola Masino ha disseminato nei suoi scritti, una in particolare spicca tra tutte per la sua persistenza nell'immaginario e nella memoria della scrittrice. Ad attribuirle questa collocazione privilegiata non è un tasso più alto di referenzialità biografica – anch'essa, come le altre, non è che un travestimento; e anch'essa, come le altre, è un travestimento *vero* –, ma il suo valore araldico che cristallizza un destino e che le permette di transitare dalla memoria alla finzione e poi, di nuovo, dalla finzione alla memoria, saldando in un unico nodo letteratura e vita.

Compare per la prima volta in una pagina di *Monte Ignoso*, il romanzo che insieme a *Decadenza della morte* segna il duplice esordio della Masino nel 1931, e fotografa la piccola Barbara, la vittima sacrificale schiacciata tra le due opposte folie materna e paterna, insieme al padre Giovanni:

Ella scendeva lungo il gran viale, Giovanni la seguiva a un passo di distanza. Lei si fermò davanti a una scala di marmo bianco. In fondo alla scala c'era un cipresso e intorno rose pallide.

– Scrivi questo – e glielo indicava col dito.

– Che cosa?

– Ma questo! Scala di marmo bianco, cipresso in fondo, intorno cose chiare.

Giovanni scriveva.

– No, non scrivere proprio così. Bisogna metterlo bene, ma più corto se no non c'è posto per le altre cose. Aspetta che penso. Ecco. Scala cipresso rose tutto di marmo bianco. Fatto? Fammi vedere se lo capisco. – E lesse – SCALA CIPRESSO ROSE TUTTO DI MARMO BIANCO. Benissimo. Andiamo avanti<sup>1</sup>.

Mezzo secolo dopo, Paola Masino recupera quell'icona remota per presentarsi ai nuovi lettori di *Nascita e morte della massaia*, ripubblicato dalla Tartaruga nel 1982:

Ho avuto un'infanzia bellissima; ho sempre fantasticato. Mio padre mi portava sulle spalle per le strade, la campagna. Teneva un taccuino in mano; allora ero troppo piccola per scrivere: dettavo. Dicevo: scrivi tralci verdi, albero a punta. Donna vestita di nero, che sia la morte?<sup>2</sup>.

La superficie di questo ossessivo autoritratto parla semplicemente di una vocazione precoce. Sul suo retro si può leggere, invece, la figurazione di un *monstrum*, di un ibrido. Una sintesi di contraddizioni che riescono miracolosamente a convivere, per un istante, e che restano fissate per sempre nell'universo poetico masiniano: l'innocenza infantile e la consapevolezza della maturità, la passione per le minuzie del reale subito fissate in simbolo o in allegoria, la vita rappresentabile solo come natura morta. In quella bambina che sembra nascere, letteralmente, dalla testa del padre, e che le spalle del padre sollevano dalle contingenze terrestri permettendole di vedere oltre, di vedere l'oltre, e di scoprire nell'oltre le tracce dell'orrore, sono racchiuse come in un oroscopo la fisionomia e la vicenda della futura scrittrice.

Nella narrativa di Paola Masino, infatti, c'è spazio solo per la nascita e la morte, e per la loro inquietante complementarità: l'aspirazione di ogni creatura, e insieme la sua condanna, a uscire dall'indifferenziato, che si riflette nel ritorno, altrettanto agognato e altrettanto temuto, a 'un solo grembo che tutto contiene e tutto esprime, il morto e il vivo a un tempo, il nascituro e il trapassato' (NMM, p. p. 64). Quello che sta in mezzo – la vita – non è per lei che decadenza, corruzione, necessità meschine, moto inerziale verso il basso:

Dappertutto le era sensibile il taglio che aveva subito la materia per estrarne quegli oggetti; lo squarcio del marmo, e gli sorrideva con pietà materna; la tortura del metallo sul fuoco, e lo blandiva con il suo fiato giovanile; la composizione satanica del vetro che ora lei cercava di ammorbidire con il calore delle mani. Lei ha imparato ormai che cosa vuol dire essere squarciati, manomessi, rivelati; qual è il dolore onde si serve la creazione. Sempre rispetterà d'ora in poi le cose e gli individui, tutti, perché

tutti subirono o subiranno quel martirio. Le cose non contaminate non servono, la vita non può essere che contaminazione e decadenza; sentiva viva la condanna del peccato originale. (NMM, p. 49-50)

Solo in quelle due zone liminari si concentra il vero significato, solo l'abietto – ciò che è rigettato dalle norme sociali e rimosso dalle coscienze individuali – ha il potere di rivelare le ragioni profonde dell'essere. Questo binomio inscindibile attraversa tutta la sua opera, disseminandovi una costellazione di metafore ossessive e speculari: l'origine, col suo drammatico trapasso dal caos al cosmo, e la catastrofe, che di nuovo confonde gli elementi riconducendoli dal cosmo al caos; la genesi e l'apocalisse; il parto e la putrefazione.

Nelle prose di *Decadenza della morte* l'uscita degli elementi dal caos originario è descritta come un irrigidimento mortale nel quale 'ogni essere è incatenato in una sua atmosfera e in una sua vita' (*Genesi*, in DM, p. 148), mentre soltanto quando il corpo dell'impiccato 'penzola in pace dalla corda [...] allora la sua vita comincia' (*Vivisezione dell'impiccato*, in DM, p. 129). Allo stesso modo, ma lungo una direttrice opposta, l'attimo interminabile di un terremoto ha il potere di riportare gli uomini a una condizione di animalità ferina, primordiale, scoprendo il fondo oscuro e convulso delle passioni negate e degli istinti addomesticati:

L'eternità del tempo si era fatta sensibile e quel minuto di terremoto si era messo nel cervello degli uomini come una palla di piombo a sconvolgere il pensiero per sempre. [...] Non la paura della morte fa apparire così infinito quel tempo. Alla morte non si pensa o si pensa come a una soluzione miracolosa di stabilità. Si pensa alla pazzia di una vita continua e così convulsa, alla terribilità delle passioni scoperte, alla verità'. (*Terremoto*, in RGA, p. 24)

Ma il luogo in cui più chiaramente si manifesta la reversibilità di nascita e morte è il ventre materno, luogo privilegiato della mescolanza: la vera soglia dell'abietto, in cui si confondono il sesso e il sacro, l'inizio e la fine, il potere di dare la vita e la maledizione di darla soltanto in forma mortale<sup>3</sup>. È così che l'astratta equazione tra la morte e 'un ventre di donna, macchina misteriosissima e semplice' (*Regni vaganti*, in DM, p. 180), e il

nesso indissolubile stabilito da Eva tra 'l'atto dell'uccisione con l'atto della fecondazione' (*Decadenza della morte*, in DM, p. 192), prendono corpo romanzesco nei protagonisti dei romanzi successivi.

In *Monte Ignoso* sarà Emma, consapevole che partorire è sempre comunque un partorire per la morte, a vivere quell'equivalenza come un'ossessione, nel desiderio di rivivere le fasi dell'agonia della figlia Barbara. E in *Nascita e morte della massaia* la giovane protagonista abbandona il suo baule, che fino a quel momento è stato per lei una culla e una bara, con uno strazio fisico che mima l'uscita dal ventre materno:

'Mamma'.

Era forse la prima volta che chiamava quel nome; la sua voce fu così inconsueta, come strappata da un antro in fondo a cui finora fosse stata incatenata tra il soffocamento e la fame, che la fanciulla nell'udirlo si mise a piangere angosciata. Piangendo aumentava in lei la sensazione di stare in un passaggio stretto, tra una foschia sanguigna, in un odore forte, che lei riconosce ma dal quale vuol liberarsi e più se ne vuole liberare più vi si immerge. (NMM, p. 14)

Per uno strano paradosso, anche la parabola creativa dell'autrice sembra modellata sullo stesso schema. Paola Masino è un'autrice senza storia. Il suo percorso creativo non si dispiega in una linea evolutiva dove siano riconoscibili un apprendistato, delle tappe o delle svolte. Contempla solo una nascita improvvisa, uno sbocciare fulmineo e sorprendente, e un'altrettanto veloce e inspiegabile agonia; e si consuma di fatto, anche se le date di pubblicazione dicono altro, nell'arco e nel clima culturale di poco più di un decennio: tra il 1928 e il 1929 la Masino scrive e pubblica in rivista la maggior parte delle prose che nel 1931 raccoglierà nel volume *Decadenza della morte*; nello stesso anno esce da Bompiani, che d'ora in poi pubblicherà tutti i suoi libri, il primo romanzo, *Monte Ignoso*, seguito nel 1933 da un altro romanzo, *Periferia*. Agli anni compresi tra il 1936 e il 1941 risalgono invece i racconti riuniti in *Racconto grosso e altri*, mentre l'ultimo romanzo, *Nascita e morte della massaia*, scritto tra il 1938 e il 1940 e uscito a puntate su 'Tempo' tra il 16 ottobre 1941 e il 22 gennaio 1942, vedrà la luce in volume solo nel 1945 a causa prima della censura fascista, poi della guerra<sup>4</sup>.

Un'autrice senza storia, dunque. Ma la bambina sulle spalle del padre parla anche di un'autrice ossessionata dal materno, e proprio per questo costantemente attratta, e al tempo stesso costantemente in fuga, dall'orbita materna – quindi, in un certo senso, in fuga da se stessa. Alla sua nascita letteraria, infatti, presiede un altro 'padre', che in questo caso è anche maestro e amante. Massimo Bontempelli, che la Masino conosce a Roma nel 1927 e col quale intreccia una relazione sentimentale e un sodalizio professionale destinati a durare fino alla morte dello scrittore<sup>5</sup>, era forse il padre meno adatto, proiettato com'era verso il futuro, per accompagnare quella giovane donna impregnata di letture bibliche e di spirito tragico lungo una strada *en plein air* piena di apparizioni sinistre. Ma è proprio all'insegna di questo attrito tra modernità e arcaicità, tra il progetto bontempelliano di inaugurazione di una nuova era, anche e soprattutto letteraria, e la sensibilità e la cultura romantiche della sua giovane compagna, che la scrittrice avvia e conclude la propria stagione creativa.

L'ombra di Bontempelli non solo ha accompagnato tutta la carriera di Paola Masino, ma ne ha condizionato, in presenza e in assenza, la fortuna critica: sottolineata immancabilmente dai recensori coevi, con toni che vanno dalla cauta finezza interpretativa di Arnaldo Bocelli all'allusione polemica di Gadda, che a proposito dei protagonisti di *Monte Igroso* parla di 'argillosità allegoristico-novecentistica', fino all'accusa esplicita e volgarmente sbrigativa di 'imitatrice confessa di Bontempelli' formulata da Giuseppe Aveni<sup>6</sup>; e in seguito altrettanto immancabilmente ridimensionata, quasi per una sorta di risarcimento postumo, dalle studioshe protagoniste della riscoperta della scrittrice tra gli anni Novanta del Novecento e il primo decennio del nuovo secolo<sup>7</sup>. La stessa Masino, che fino agli anni Cinquanta aveva rivendicato con orgoglio la propria appartenenza alla schiera dei novecentisti<sup>8</sup>, nell'ultimo scorcio della sua vita sembra volersi scrollare di dosso, quasi con fastidio, quell'ingombrante etichetta, se non altro per rivendicare una propria autonomia culturale e artistica<sup>9</sup>.

Ora, leggere l'opera della Masino esclusivamente alla luce dell'influenza bontempelliana significa non solo non rendere giustizia all'originalità del suo universo poetico, ma soprattutto

precludersene la comprensione. Ma negare quell'influenza occulta irrimediabilmente l'eclatante metamorfosi che nel giro di una manciata di anni, tra il 1924 e il 1928, conduce la giovanissima scrittrice dalle goffe prove adolescenziali di cui resta testimonianza nel suo archivio, oscillanti tra stereotipi romantici, stili simbolistico-decadenti e una prosa sterilizzata e impettita, da compito in classe<sup>10</sup>, a quell'ambizioso libro-esperimento, e libro sperimentale, che è *Decadenza della morte*. Dove Paola Masino innesta il suo immaginario 'primitivo' e tragico, segnato dalle voraci letture giovanili della Bibbia, di Platone, di Shakespeare e dei romanzieri russi dell'Ottocento, in un sistema narrativo e in un'officina stilistica risolutamente moderni, aggiornati alle ricerche coeve, o di poco precedenti, della metafisica e del surrealismo, e in larga misura obbedienti ai canoni novecentisti, del resto sufficientemente elastici per poter ospitare gli esiti più diversi.

A quell'innesto presiede infatti proprio la maieutica di Bontempelli, come dimostrano concretamente un libro scritto a quattro mani e due libri scritti in parallelo. Il primo è il dramma *Il naufragio del Titanic*, dove campeggia una protagonista femminile dalla natura ibrida, scampata alla catastrofe del titolo, che ha fatto di lei una morta in vita, una sofista acuminata e ironica e una candida smascheratrice delle ridicole ipocrisie piccolo-borghesi<sup>11</sup>. I due libri paralleli sono *Decadenza della morte* e il bontempelliano *Stato di grazia*, il cui 'legame originario' con il libro d'esordio della Masino è ribadito dallo stesso scrittore nei suoi ripetuti tentativi di far uscire insieme i due volumi, prima, e senza successo, da Bompiani, poi, come di fatto avverrà, dall'editore romano Alberto Stock<sup>12</sup>.

Già a partire dagli indici, *Stato di grazia* e *Decadenza della morte* si possono leggere sovrapponendoli uno all'altro, come raccolte nate dall'assunzione di un tema o di un pretesto condiviso e dal suo autonomo svolgimento da parte dei rispettivi autori: dove la catacomba-jazz club della *Roma* di Bontempelli si specchia per affinità e contrasto nell'impertinente matrona di *Terrazze su Roma* della Masino<sup>13</sup>; la marea di gusci d'ostriche e il viavai di camion pieni delle 'macerie del vecchio Montemartire' che invadono la *Parigi* bontempelliana si arrestano sull'orlo della 'vasta distesa di terra asfaltata', 'zona d'attesa [...] tre-



mendamente metafisica' della *Parigi* tratteggiata dalla scrittrice<sup>14</sup>; e la sezione 'cosmogonica' di *Stato di grazia* trova il suo puntuale corrispettivo nelle quattro prose di argomento analogo di *Decadenza della morte*<sup>15</sup>.

Un confronto ravvicinato tra i due testi, impraticabile in questa sede, consentirebbe di verificare puntualmente i debiti reciproci, le affinità e le differenze: a cominciare dallo 'scarto di temperatura' che, a paragone con quella di Bontempelli, sostiene la scrittura della Masino, un grado di concitazione che dona piglio profetico alle sue estasi, assetto biblico alle sue argomentazioni, statura eroica ai suoi personaggi<sup>16</sup>, e nel quale si esprime il contrasto fondamentale tra la *clarté* bontempelliana e il radicale pessimismo, esistenziale e metafisico, della scrittrice.

Ma quello che qui mi preme sottolineare è che nel laboratorio di *Decadenza della morte* gli esperimenti 'magici' masiniani vengono condotti sotto la supervisione di un demiurgo più esperto. Che la scrittrice esordiente cerca una propria voce imitandone molte altre – *Genesi* è un *Timeo* platonico riscritto con la penna di un espressionista; *I nuovi fantasmi di Roma* e *Afrodite* rimandano agli dei e agli eroi in disarmo di Savinio; il viaggio onirico dell'*Uomo stanco* tra barman, lift boys e insegne pubblicitarie riecheggia anche sul piano tipografico gli esperimenti futuristi – accompagnata passo dopo passo da un navigato esploratore di avanguardie.

E anche, soprattutto, che senza il programma novecentista Paola Masino non avrebbe forse compiuto con altrettanta radicalità un'opzione decisiva per la sua successiva parabola artistica: la scelta, cioè, di una modalità narrativa non solo genericamente antirealistica, ma vincolata alla 'prospettiva gnoseologica' caratteristica del fantastico italiano degli anni Venti e Trenta e in particolare del realismo magico, dove 'il ricorso all'immaginazione viene investito di valori ontofanici: arte equivale a ricerca dell'essenza, individuazione della "spettralità" insita nelle cose, apollineo sguardo sulla verità che, racchiusa nel fenomeno, lo trascende'<sup>17</sup>; e caratterizzata da un provocatorio capovolgimento delle prospettive usuali e da un inflessibile rifiuto del soggettivismo e dell'indagine psicologica.

La convinzione che la letteratura nasca dalle idee astratte, e di idee astratte si nutra, taglia di netto 'le piccole radici umide dell'autobiografia'<sup>18</sup> e detta il piglio gnomico e il tono filosofeggiante di tanti personaggi masiniani. Deriva da essa, inoltre, la predilezione per strutture narrative che rimandano alle 'forme semplici' del mito e della fiaba, e di quel rovescio della fiaba che è la tragedia. La Masino, insomma, prende alla lettera una delle parole chiave della poetica novecentista, e si accinge a creare i propri miti non tanto come '*i miti e le favole necessari ai tempi nuovi*', [...] favole e persone talmente nuove e forti, da [...] passare attraverso mille forme e mille stili mantenendo quella forza originaria'<sup>19</sup>, ma per cogliere, 'attraverso un accadimento rapido, un evento improvviso e innegabile, [...] ciò che è universale ma costante nella sua molteplicità'<sup>20</sup>.

Non è un caso che la sua apparente predilezione per l'arte narrativa sia continuamente insidiata da 'una insofferenza, quanto mai autentica, per l'ordine compositivo tradizionale dei romanzieri'<sup>21</sup>. Nei suoi romanzi, la robustezza e la tenuta dell'intreccio lasciano il posto semmai alla giustapposizione di moduli quasi autonomi (le quattro domeniche in cui si collocano gli eventi chiave di *Monte Ignoso*, i dodici mesi, associati ad altrettanti giochi, che scandiscono l'iniziazione alla vita dei bambini di *Periferia*<sup>22</sup>, le fughe ripetute e ripetutamente frustrate della massaia dalla casa del marito), oppure all'accumulo volutamente caotico di generi diversi (gli inserti teatrali e diaristici e le divagazioni onirico-allegoriche disseminati in *Nascita e morte della massaia*).

Inoltre, poiché 'la grande aspirazione della narrazione mitica prevede la metamorfosi del tempo in spazio'<sup>23</sup>, i nessi temporali si irrigidiscono o al contrario si sfilacciano, perdendo la propria funzione di principio architettonico privilegiato della forma romanzo, a vantaggio di una topografia simbolica intorno alla quale si organizza il significato delle vicende narrate: basti pensare all'opposizione tra la casa rossa e il paese, e tra la casa rossa e la città, in *Monte Ignoso*<sup>24</sup>, o alla descrizione del quartiere Pannosa di *Periferia*, un cerchio chiuso tagliato da due strade perpendicolari che possono condurre indifferentemente ai miracoli dell'avventura e alla disillusione della crescita.

Non stupisce, quindi, che assumano una configurazione

spaziale anche le rigide dicotomie, tipiche della fiaba, di cui si nutre l'universo poetico masiniano, nel quale Fulvia Airoidi Namer ha individuato come motivi ricorrenti 'da un lato l'immaginario della terra e delle sue costellazioni di immagini, dall'altro il duplice schema posturale della discesa e dell'*emboîte-ment*<sup>25</sup>. In una lacerante tensione tra alto e basso, tra verticalità e caduta, si muovono i soggetti senza nome di *Decadenza della morte*: la 'bella donna' di *Conversione*, che si abbandona agli elementi naturali nel tentativo di annullare la propria femminilità, ma che da essa è ricondotta bruscamente alla sensualità irriducibile del proprio corpo; Ariele, lo spirito dell'aria, strappato al suo mondo iperuranio dalla forza di Amore e condotto da questo in una folle *danse macabre* che si conclude in un lago di sangue (*Morte di Ariele*); 'l'uomo stanco' del racconto eponimo, che vaga tra le sfere traslucide dell'intelligenza pura, finché il pensiero della donna amata lo precipita, insieme col mondo, in un abisso senza fondo.

Ma la ricorrenza ossessiva delle metafore del parto e il tema onnipresente della nascita/morte suggeriscono che quelle dicotomie si declinano altrettanto spesso anche lungo un asse orizzontale, e più precisamente nell'opposizione tra dentro e fuori. Nascere è cadere, sì, ma soprattutto varcare una soglia, ovvero abbandonare un dentro protettivo e insieme inquietante per proiettarsi verso un fuori dalle connotazioni altrettanto ambivalenti.

Il baule della massaia è l'epitome più efficacemente icastica di questa dialettica; ma ad esso andranno aggiunti la casa rossa di *Monte Ignoso*, che è al tempo stesso grembo materno e prigione inquietante, e il cerchio magico in cui è racchiuso il quartiere di *Periferia*, debole trincea eretta dai bambini contro il 'fuori' della metropoli distruttrice, ma anche contro il 'dentro' delle case familiari, dove gli adulti praticano l'intero campionario dei vizi capitali: violenza, tradimento, lussuria, avarizia, ira.

Il metronomo che detta il tempo circolare, ma destinato inevitabilmente a spezzarsi, della narrativa di Paola Masino, alterna fughe e ritorni, nel vano tentativo dei protagonisti di sottrarsi al proprio destino. Dalla casa è necessario uscire come da un luogo contaminato, crudele, alienante; ma alla casa è ne-

cessario tornare perché è il centro dell'io, il pernio dell'identità, soprattutto per Emma ('Lei è l'ultima guardiana del focolare e parte per cercare il fuoco; un tizzo per riattivare le ceneri spente', MI, p. 187). Oppure, più radicalmente, perché l'esterno non offre che false alternative: se in *Periferia* le prime uscite dei bambini dal cerchio protettivo del quartiere sono ancora sortite felici, sdipanate lungo il filo di una curiosità incantata, a mano a mano che la narrazione procede assumono connotazioni oscure, svelando un sapore di irrimediabile distacco, dal gruppo e da se stessi, insieme alla consapevolezza che ad attenderli al di là di quei confini c'è la stessa condanna alla vita adulta patita ogni giorno nei propri interni familiari.

È chiaro, allora, quali siano i veri ambiti semantici in conflitto che si nascondono dietro queste dicotomie spaziali: da un lato la sensualità terrena, intesa come corruzione, schiavitù della carne, abbandono alla materia; dall'altro il mondo del *logos*, con i suoi attributi di spiritualità, purezza, raziocinio. Tradotto in altri termini, il conflitto tra il principio maschile e il principio femminile che si contendono il mondo, mutuato certo dal platonismo novecentista (anche se la Masino era stata già da adolescente una lettrice precoce e appassionata di Platone), ma a cui non è estranea quella diffusa misoginia *fin de siècle* che si prolunga per tutto il ventennio fascista e che affiora di continuo, per quanto garbatamente, anche negli scritti teorici di Bontempelli<sup>26</sup>.

Emma, la madre sacra e impura di *Monte Ignoso*, è condannata a morire non per il suo adulterio, cioè in nome di una sanzione sociale, ma per la duplice connotazione del suo corpo, nel quale convivono la sacralità di un ventre di madre e la corruzione di un sesso di amante, quindi in nome di una sanzione biologica. In modo analogo Romana, la madre bambina di *Periferia*, il cui vestito rosa sembra neutralizzare il rosso peccaminoso che sempre accompagna Emma, è solo un'adulta travestita, una donna che dissimula la propria femminilità senza per questo riuscire a cancellarla, e che i bambini ai quali cerca di assomigliare accettano come compagna di giochi esclusivamente 'per pietà' (P, p. 108).

Solo ai personaggi maschili – a Giovanni in *Monte Ignoso* e

più ancora a Stefano, il matto visionario di *Periferia* – è concesso il dono della follia, quel raggiungimento dell'‘io che il nostro io ha creato’ (*Regni vaganti*, in DM, p. 188) che per la Masino è la porta d'accesso alla verità e alla divinità, e che è anche la chiave per capire il suo amletismo<sup>27</sup> (magari filtrandolo con quello di Pirandello): la follia, vera o simulata che sia, come libertà, chiaroveggenza, smascheramento della menzogna, conquista di una dimensione ultraterrena.

In equilibrio effimero e precario tra questi due poli inconciliabili sta l'infanzia, che è forse il mito più autenticamente masiniano, e che inserisce a pieno titolo la scrittrice nel clima culturale degli anni Trenta, tra la poetica della memoria dei solariani, frequentati brevemente a Firenze nel 1927 (ma l'amicizia con Loria e Carocci si protrarrà ben oltre quella data), e le eroiche vittime sacrificali di Savinio. Con quest'ultimo, Paola Masino condivide un'idea dell'infanzia depurata da qualsiasi connotazione idillica: un'idea assoluta e tragica, che fa dell'età infantile un territorio a sé, continuamente minacciato dagli assalti normativi dell'età adulta, ma anche nobilitato da un commercio con l'eterno che solo ai bambini è consentito in virtù della loro fatata contiguità con la morte:

Bisogna ringraziare i bambini di non pensare al tempo.

Non ci pensano perché in loro, come nei nuclei, è ancora parte di quel vapore avvolgente della morte: comunemente si dice che nei bambini è parte di divinità. (*Storia naturale del tempo*, in DM, p. 143)

A ricondurla, sia pure marginalmente, al clima di 'Solaria', è invece la sua ammirazione senza riserve per *Le grand Meaulnes* di Alain-Fournier, di cui scrive con entusiasmo a Bontempelli nel 1929<sup>28</sup> e al cui *domaine mystérieux* rende un omaggio implicito ma chiaramente riconoscibile in *Periferia*, nella rappresentazione della villa di Stefano: è lì, nel 'giardino proibito' (P, p. 126) circondato da un lago con al centro un piccolo isolotto, che i bambini scoprono il proprio tesoro, compiendo così la propria iniziazione alla poesia, nell'equivalenza tra gioco e follia, poiché entrambi rendono l'impossibile normale, e tra follia e fantasia creatrice, poiché entrambe danno vita alle cose semplicemente enunciandole.

Nel mito dell'infanzia, che attraversa come un filo rosso tutta l'opera della Masino, non è riconoscibile soltanto la sua profonda affinità con i temi e gli orientamenti di una precisa stagione letteraria, ma anche e soprattutto il suo bisogno continuo, e continuamente dislocato, di aggirare il divieto autoimposto a narrare di sé raccontando almeno la leggenda della propria vita infantile<sup>29</sup>.

I suoi tre romanzi, in questo senso, possono essere letti come una trilogia sull'infanzia di una donna e sull'impossibilità di farne un assoluto, trasformandola da 'una determinazione di tempo' a 'una creazione di carattere'<sup>30</sup>. Tutti e tre, infatti, sono storie di bambine lacerate tra un'istanza paterna, venerata ma incapace di salvarle, e un'oscura forza materna che le condanna a crescere, precipitandole nel carcere della femminilità.

In *Monte Ignoso* Barbara riesce a sfuggire a questa sanzione ineludibile soltanto rifugiandosi nella morte (seguendo, alla lettera, la morte, nella figura allucinatoria del vecchio antenato ritratto in uno dei quadri che ossessionano la madre). A Ella, in *Periferia*, è destinata invece un'altra morte, quella che lascia dietro di sé la scia di sangue del menarca e che la esclude per sempre dalla libertà dei giochi infantili:

– Tu! Tu, sta' zitta, signorina! Lo voglio dire a tutti che sei una signorina, che non ti facciano più giocare con noi. Sì, non giocherai più perché ora sei come una grande e ci provi gusto. Non è neppure una disgrazia, sei contenta!

– Ma non l'ho mica voluto io. Mi è accaduto all'improvviso. Ormai non potevo fare più nulla.

[...]

– Ecco – gridò Anna fuori di sé gettandosele contro per graffiarla in viso. Ecco ci provi gusto. E Romana no. Romana non è sporca come te. Nessuna donna è come te, lebbrosa, vattene via; non ti avvicinare più o lo dico a tutti, quello che sei, che non ti tocchino.

– Allora anche Ella si mise a piangere, ma piano piano, e liberatasi dalle mani di Anna, lentamente si avviava verso casa. (P, pp. 108-109)

La massaia adolescente, invece, sceglie la propria fine consapevole, nel momento in cui decide di uscire dal baule per evitare alla madre un'annunciata e melodrammatica morte di crepacuore. E solo di notte, nella casa padronale silenziosa e deserta, continua a vivere una vita parallela e altrettanto degra-

data, fatta di sogni infetti, sdoppiamenti conflittuali, alienazioni autoindotte e velleitarie, tentativi vani di uscire da se stessa per ritornare nel paradiso informe dell'indifferenziato.

È una fortuna che *Periferia* sia rimasto in larga parte 'un racconto vestito di parole, non un mito', come lo definisce la sua autrice in una lettera al compagno<sup>31</sup>. È proprio il suo indice insolitamente alto di narratività a farne il libro in cui la Masino si avvicina di più a se stessa e alla sua formula ideale di racconto, dove la sua consueta dialettica tra principio di realtà (incarnato dagli adulti) e istanza di assoluto (affidata ai bambini) si prolunga in una tensione inedita tra deriva metafisica e rappresentazione realistica, che nel romanzo trovano un punto di equilibrio stilistico-compositivo mai più raggiunto in seguito.

La Masino scrittrice comincia a morire da qui, nell'incapacità di mantenere e di sviluppare oltre quelle polarità così felicemente calibrate. Negli anni immediatamente successivi all'uscita di *Periferia*, e più precisamente tra il 1934 e il 1938, le lettere ai genitori e al compagno testimoniano di una paralisi creativa sempre più angosciante, tradiscono un'insicurezza sulla propria vocazione, unita a un crescente smarrimento esistenziale che gli eventi esterni si incaricano di ribadire<sup>32</sup>: la morte di Pirandello nel 1936, due anni dopo l'espulsione di Bontempelli dal Partito fascista e il suo allontanamento forzato da Roma a Venezia, la rivelazione improvvisa della violenza e della brutalità della storia, tutto concorre a disegnare il quadro della fine di un'epoca, e insieme ad essa della fine di una letteratura – forse, come aveva profetizzato il Pirandello dei miti, al quale la Masino è in parte debitrice, della fine della possibilità stessa della letteratura.

La scrittura masiniana registra questo senso opprimente di crepuscolo, privato e collettivo, da un lato aggrappandosi agli schemi narrativi e agli stilemi delle origini, dall'altro rovesciandoli e smontandoli con una sorta di furore iconoclasta. In *Racconto grosso e altri* il mito si è ormai cristallizzato in allegoria, come dichiarano esplicitamente i due racconti della raccolta intitolati *Allegoria prima* e *Allegoria seconda*, e l'angoscia è volontaristicamente tenuta a bada da un intento programmatico di tipo moralistico e dimostrativo.

‘Ciò che è colpito dall’intenzione allegorica – ha scritto Walter Benjamin – rimane avulso dai nessi della vita: distrutto e conservato nello stesso tempo. L’allegoria immobilizza i sogni. E dà l’immagine dell’inquietudine irrigidita’<sup>33</sup>. È esattamente quello che succede in *Racconto grosso e altri*, dove i temi ricorrenti della narrativa masiniana si ripresentano puntualmente, ma ormai raggelati in una fissità ‘esemplare’ che ne sottolinea l’ineluttabilità e che li rende al tempo stesso degli *a priori* messi in scena meccanicamente: come il miracolo che in *Latte* trasforma il nutrimento materno in sangue, alludendo sì alla natura oblativa dell’amore di una madre per il figlio, ma non riuscendo a mascherare la sfumatura di orrore suscitata in quest’ultimo da quella metamorfosi. O come in *Famiglia*, dove i protagonisti dei capolavori della letteratura europea – la Carlotta del *Werther* goethiano, la Lisabetta di Boccaccio, Don Chisciotte e Villon – sono cacciati ignominiosamente da un condominio popolare, a testimonianza dell’esilio dell’arte nel mondo borghese.

Nel momento in cui tenta di riaffermare la propria concezione iniziatica della letteratura, intesa come rivelazione delle verità assolute e strumento ordinatore del mondo, la Masino ne verifica insomma il fallimento. L’intenzione allegorica può garantire la ripetizione *ad libitum*, e insieme la sublimazione, del proprio malessere, ma è anche una strada letterariamente senza uscita.

Al capo opposto di questa opzione narrativa, ostinatamente perseguita anche nel dopoguerra fino al suo definitivo esaurimento, si pone *Nascita e morte della massaia*, scritto negli stessi anni, tra il 1938 e il 1940, in cui prende forma la maggior parte degli apologhi di *Racconto grosso e altri*. Con questo romanzo, Paola Masino scrive la palinodia di tutte le sue opere precedenti e coeve, nello stesso senso e con le stesse intenzioni che Cesare Garboli attribuisce ad *Aracoeli* della Morante quando lo definisce una palinodia della *Storia*<sup>34</sup>.

Una palinodia, che è anche un’autoparodia:

Ora io mi domando: ‘È lecito? Se voglio morire, può un pensiero casalingo distrarmi dalla suprema delle azioni? E perché può? Quale Dio ha regalato alle inezie un peso tanto grande da trattenermi qua o là, dove tu non vuoi essere, come le parole che in se stesse non esistono e si trascinano dietro forze tenaci? Dov’è la zona in cui sgombero e morte si equivalgono, amore e cucina si fronteggiano? (NMM, p. 119)



Nascita e morte si pongono anche qui, a cominciare dal titolo del libro, come unici momenti assoluti di un'esistenza, i soli in cui una parabola esistenziale acquista il proprio senso. La sfida e la novità del romanzo, però, consistono proprio nel narrare il vuoto che le separa, da un lato riempiendolo con i gesti automatici della coazione a ripetere, dall'altro saturandolo con un fuoco d'artificio di invenzioni stilistiche. Ma 'la ferita che [c'è] sotto lo stile'<sup>35</sup> affiora di continuo nel vano corpo a corpo della protagonista con una realtà che sfugge e che si fa tangibile, afferrabile, vivibile, soltanto nelle forme ipocrite e grottesche del teatro sociale. Uscita dal baule, la massaia sperimenta il progressivo prosciugarsi delle proprie ragioni vitali, l'annientamento della chiaroveggenza intellettuale dell'infanzia, lo sfilacciarsi della tensione morale. Infine, l'inconciliabilità del mito con la vita quotidiana di una donna.

'Proprio perché guidato da una tenace fedeltà all'inventiva – scrive Geno Pampaloni nella sua recensione al romanzo – al rischio della sorpresa e dello stupore, alla giovinezza della fantasia, questo libro sembra essere sempre sul punto di dire che la letteratura non ce la fa più. Siamo sull'arco estremo di una parabola lungo la quale l'avanguardia sta per trasformare il suo divertimento dissacratorio in epicedio'<sup>36</sup>. E in cima all'altare sopra il quale recita il suo requiem per la letteratura, la Masino colloca ancora una volta l'immagine materna.

*Nascita e morte della massaia* non mette in scena solo un corpo a corpo con le cose, ma anche e soprattutto un corpo a corpo con la madre. E ne fa a pezzi, metaforicamente, il ritratto, alla fine di una lunga scena nella quale la massaia, quasi fosse una reincarnazione della proustiana mademoiselle Vinteuil e una sorella ideale del Gonzalo di Gadda, sfoglia compulsivamente i propri testi 'sacri', dal libretto di *Mavra* di Stravinskij al *Faust* di Goethe, da *Re Lear* a *Don Chisciotte* ai taccuini di Beethoven, per non trovarvi nient'altro che accenni umilianti ai lavori domestici, alle malefatte dei cuochi, all'ignavia dei servi:

La massaia prese un pezzo di carta pergaminata e in inchiostro rosso con il miglior stampatello di cui era capace, ricopiò le frasi dei taccuini; finito di copiare andò diritta in camera sua, alla scrivania, dove, in cornice d'argento, era il ritratto della madre. Tolse la fotografia dalla cornice e al suo posto mise il foglio trascritto, poi sedette, braccia incrociate, a rimi-

arlo. 'Ecco il vero nostro volto' pensava 'cibo, lavori forzati, colloquio eterno con l'ignoranza, l'imbroglione e la necessità quotidiana. Madre' e meccanica scriveva sulla carta asciugante mamma mamma mamma, in tutte le calligrafie, in tutte le lingue che conosceva.

Qualcuno bussò alla porta.

'La Signora è servita.'

La signora posò la fronte sulla parola mamma e pianse. (NMM, pp. 71-72)

## NOTE

<sup>1</sup> P. Masino, *Monte Ignoso* (1931), Genova, il melangolo, 1994, p. 94. Le citazioni dalle opere della Masino sono tratte dalle seguenti edizioni e saranno indicate direttamente nel testo con le rispettive sigle seguite dal numero di pagina: *Decadenza della morte* (sigla DM), Roma, Stock, 1931; *Monte Ignoso* (sigla MI), Genova, il melangolo, 1994; *Periferia* (sigla P), Milano, Bompiani, 1933; *Racconto grosso e altri* (sigla RGA), Milano, Bompiani, 1945; *Nascita e morte della massaia* (sigla NMM), Milano, Edizioni Isbn, 2009.

<sup>2</sup> La dichiarazione si legge in S. Giacomoni, *Introduzione* a P. Masino, *Nascita e morte della massaia* (1945), Milano, La Tartaruga, 1982, p. 9. La stessa immagine compare nell'intervista rilasciata a Paola Benadusi, *E la massaia muore*, in 'Il Tempo', 8 ottobre 1982, e in un dattiloscritto incompleto e senza data conservato nell'archivio di Bontempelli presso il Getty Research Institute di Los Angeles (Massimo Bontempelli papers, Series VI. Paola Masino papers, 1956-1982, undated, Box 46, Folder 4).

<sup>3</sup> Cfr. J. Kristeva, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Milano, Spirali, 1981, p. 176 e pp. 183-185.

<sup>4</sup> Alla bibliografia masiniana vanno aggiunti in realtà anche *Poesie*, del 1947, che raccoglie liriche scritte per la maggior parte durante gli anni della guerra, e una manciata di racconti dello stesso periodo, usciti su quotidiani e riviste e riuniti da Maria Vittoria Vittori nel volume *Colloquio di notte*, Palermo, La Luna, 1995. Ma si tratta, in entrambi i casi, di un tentativo di rompere il silenzio creativo affidandosi all'immediatezza dell'effusione lirica (e più spesso al grido) oppure importando i nuovi temi della letteratura neorealista (la guerra, l'ingiustizia sociale, la polemica contro l'aristocrazia) nel collaudato e ormai logoro schema narrativo fiabesco-allegorico. Né le une né gli altri, insomma, aggiungono molto al percorso creativo della Masino e ne rappresentano, semmai, uno strascico esausto. Per la ricognizione e l'analisi della scrittura privata masiniana, che dagli anni Trenta si prolunga fino alla fine degli anni Sessanta, rimando invece al mio libro *Una carriera à rebours. I quaderni d'appunti di Paola Masino*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.

<sup>5</sup> Per una ricostruzione più dettagliata delle vicende biografiche della scrittrice si veda la mia *Biografia*, in *Scrittrici e intellettuali del Novecento. Paola Masino*, a cura di F. Bernardini Napoletano e M. Mascia Galateria, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2001, pp. 38-63.

<sup>6</sup> Cfr., rispettivamente, A. Bocelli, rec. a *Decadenza della morte* e *Monte Ignoso*, in 'Nuova Antologia', a. LXVI, n. 1429, 1 ottobre 1931, p. 408 ('Ella finge, e pri-

ma che al lettore, a se stessa: e in questa sua finzione è tratta a riecheggiare [...] i più diversi scrittori che a codesta forma letteraria – che vorrebbe essere cosmica, magica, irrazionale, ma che invece pecca proprio di razionalismo – più si avvicinano: dai futuristi [...] allo stesso Bontempelli'); C. E. Gadda, rec. a *Monte Ignoso*, in 'Solaria', a. VI, n. 7-8, luglio-agosto 1931, p. 62; G. Aveni, rec. a *Periferia*, in 'Leonardo', a. IV, n. 10, ottobre 1933, p. 447.

<sup>7</sup> La riscoperta critica di Paola Masino, favorita anche da un breve momento di rinnovata fortuna editoriale tra il 1994 e il 1995 (quando escono, insieme alla ristampa di *Monte Ignoso*, con un'acuta postfazione di Mauro Bersani, i già citati racconti di *Colloquio di notte* e, sempre per la cura di Maria Vittoria Vittori, il volume *Io Massimo e gli altri*, un'antologia di lettere ai genitori alternate a brani dei taccuini pubblicata da Rusconi nel 1995), si deve soprattutto, oltre che alla già citata Vittori, a Rita Guerricchio, Fulvia Airolti Namer, Marinella Mascia Galateria e Francesca Bernardini Napoletano, organizzatrici del convegno romano del 2001 e curatrici del catalogo *Scrittrici e intellettuali del Novecento. Paola Masino*, cit. Più di recente, la maggior parte dei contributi sulla scrittrice è venuta da studiosi e studiosi d'oltrеоceano (tra gli altri Louise Rozier, Allison A. Cooper, Lucia Re), che hanno sottolineato soprattutto le implicazioni socio-culturali della sua opera, in particolare la polemica contro i modelli di donna propagandati dal fascismo: un tipo di approccio che ha il merito di collocare la Masino nel clima politico del suo tempo, ma che rischia di fare di lei una femminista *ante litteram*, semplificando le sue contraddizioni personali e dimenticando la più o meno larvata misoginia che presiede alla sua formazione culturale.

<sup>8</sup> Si veda la sua testimonianza in E. Falqui, *Il Futurismo – Il Novecentismo*, Torino, E.R.I., 1953, pp. 90-91.

<sup>9</sup> Nella già citata intervista di Paola Benadusi, alla domanda se la presenza di Bontempelli abbia influito sulla sua attività di scrittrice, la Masino risponde così: 'Direi proprio di no, anche se molti lo affermano. Semmai credo di avergli fatto del danno perché io sono di cultura romantica mentre Bontempelli era un classico. Ho portato nella sua letteratura il senso della morte che prima non c'era creando una specie di squilibrio in lui' (P. Benadusi, *E la massaia muore*, cit.).

<sup>10</sup> Mi riferisco in particolare al dramma *Le tre Marie*, del 1924, e alle prose e alle poesie raccolte in *Fantasie* e scritte tra il 1923 e il 1927. Tali testi, tutti inediti, sono conservati nel Fondo Masino dell'Archivio del Novecento presso la Sapienza Università di Roma (per l'esatta collocazione dei documenti cfr. *L'Archivio di Paola Masino. Inventario*, a cura di F. Bernardini Napoletano, Roma, Casa Editrice Università 'La Sapienza', 2004).

<sup>11</sup> Una copia dattiloscritta del *Naufragio del Titanic*, che la Masino e Bontempelli scrissero tra il 1928 e il 1929, è conservata nel Fondo Masino dell'Archivio del Novecento. Del dramma, rimasto inedito, furono pubblicate nel 1941 un paio di pagine, a firma del solo Bontempelli (in 'Prospettive', n. 2, 15 febbraio 1940, pp. 7-9). Nel 2005 i primi due quadri del *Naufragio del Titanic*, che ne comprende sei in tutto, sono apparsi in 'L'Illuminista', a. IV, n. 13-14-15, pp. 331-338, accompagnati da un saggio in cui Alessandro Taddei ne ricostruisce puntualmente la genesi e ne prende in esame i temi e i legami col teatro bontempelliano (il saggio è alle pp. 339-348).

<sup>12</sup> Cfr. Massimo Bontempelli, lettera a Paola Masino, Milano, 17 giugno 1930: 'Bompiani non pubblica né *Stato di grazia* né *Decadenza della morte*. Crippa

vorrebbe *Stato di grazia*. Gli ho parlato del legame originario tra questo e *Decadenza*, e ha detto che per principio non pubblica donne, perché ne ha rifiutate tante, e alla prima che pubblicasse farebbe la fine d'Orfeo' (Getty Research Institute, Massimo Bontempelli papers, Series I. Correspondence ca. 1871-1990, undated, Box 2, Folder 9). Ringrazio Alvise Memmo, che ha autorizzato la pubblicazione di alcuni brani del carteggio tra Paola Masino e Massimo Bontempelli.

<sup>13</sup> La rivista '900', sulle cui pagine compaiono molte delle prose masiniane confluite successivamente in *Decadenza della morte*, costituisce un ambito ideale per esperimenti di questo tipo: le prose romane dei due autori, infatti, escono per la prima volta nella sezione 'Carovana immobile' della rivista, che nel numero dell'aprile 1929 ha carattere monografico ed è intitolata *Novecentisti in giro per Roma* (con brani di Marcello Gallian, Corrado Alvaro, Giulio Santangelo, Edoardo Bizzarri, G. Gaspare Napolitano; cfr. '900', nuova serie, a. IV, n. 4, aprile 1929, pp. 174-191).

<sup>14</sup> Cfr., rispettivamente, M. Bontempelli, *Parigi*, in *Stato di grazia*, Roma, Stock, 1931, p. 172; e P. Masino, *Parigi*, in *Decadenza della morte*, cit., p. 67.

<sup>15</sup> Si tratta, rispettivamente, delle prose *Stellato*, *Cinque sensi*, *Giornata del sole*, *Epoche del mondo*, in M. Bontempelli, *Stato di grazia*, cit., pp. 205-213, pp. 235-246, pp. 247-255, pp. 257-265; e di *Storia naturale del Tempo*, *Genesi*, *Invenzione delle nuvole*, *Regni vaganti*, in P. Masino, *Decadenza della morte*, cit., pp. 137-144, pp. 145-154, pp. 155-171, pp. 173-188.

<sup>16</sup> R. Guerricchio, *Il realismo magico di Paola Masino*, in *Finzioni e confessioni* - Napoli, Liguori, p. 57.

<sup>17</sup> S. Bellotto, *Metamorfosi del fantastico. Immaginazione e linguaggio nel racconto surreale italiano del Novecento*, Bologna, Pendragon, 2003, p. 13.

<sup>18</sup> M. Volpi, *Ricordo di Paola Masino*, in 'Paragone / Letteratura', a. XL, nuova serie, n. 18, dicembre 1989, p. 102.

<sup>19</sup> M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, a cura di R. Jacobbi, Firenze, Vallecchi, 1974, p. 23.

<sup>20</sup> A. Jolles, *Forme semplici*, a cura di S. Contarini, Milano, Bruno Mondadori, p. 337.

<sup>21</sup> L. Bigiaretti, rec. a P. Masino, *Poesie*, in 'Mercurio', a. IV, n. 2, marzo-maggio 1947, p. 142.

<sup>22</sup> Cfr. R. Guerricchio, *Il realismo magico di Paola Masino*, cit., p. 62: 'Il gioco si impone allora nella sua valenza di cronotopo, come spazio sottoposto a un controllo magico e dunque circoscritto da un tempo che è assenza di tempo perché incorporato in un rituale che, appena variato, si itera a volontà'.

<sup>23</sup> F. Moretti, *Il momento della verità. Una conferenza sulla tragedia moderna*, in *Segni e stili del moderno*, Torino, Einaudi, 1987, p. 141.

<sup>24</sup> L'irruzione improvvisa della primavera nel microcosmo atemporale della casa rossa segna la fine del dominio di Emma e l'avvio del tempo storico che coincide con la sua condanna a morte. 'L'immolazione sacrificale del corpo materno' è dunque 'l'unica risoluzione narrativa possibile da cui possa dischiudersi la nascita dello spazio storico e sociale, cioè del regno del padre e della legge' (F. M. Ghezzi, *Fiamme e follia, ovvero la morte della madre arcaica in Monte Ignoto di Paola Masino*, in 'Esperienze letterarie', n. 3, luglio-settembre 2003, p. 54).

<sup>25</sup> F. Airolti Namer, *La terra e la discesa: l'immaginario di Paola Masino*, in 'Otto/Novecento', a. XXIV, n. 3, 2000, p. 169.

<sup>26</sup> La Terza Epoca inaugurata dal realismo magico sarebbe dovuta essere innanzitutto un'epoca 'virile': cfr. M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, cit., p. 10 ('La aspirazione femminile alla musica, farà luogo alle leggi virili dell'architettura'), p. 13 ('Oggi, alle soglie d'un'epoca la cui indole fondamentale sarà la virilità...') e *passim*.

<sup>27</sup> Cfr. F. Airoldi Namer, *La terra e la discesa*, cit., p. 178.

<sup>28</sup> Paola Masino, lettera a Massimo Bontempelli, s.l. [ma Parigi], 7 agosto [1929]: 'Caro caro amore ma tu le Grand Meaulnes per fare un piacere a me l'hai mai letto? Invece dovresti farlo tradurre dalla Martone e mettere sul 900 la festa dei bambini' (Getty Research Institute, Massimo Bontempelli papers, Series I. Correspondence ca. 1871-1990, undated, Box 5, Folder 3).

<sup>29</sup> Cfr. M. Mascia Galateria, *L'autobiografia trasfigurata di Paola Masino*, in 'Avanguardia', a. VI, n. 17, 2001, pp. 111-131, dove l'autrice ricostruisce puntualmente il retroterra autobiografico di *Monte Ignoso* e di *Periferia*, e indaga le strategie rappresentative messe in atto dalla scrittrice per sfocare, fino a cancellarlo, il legame tra esperienza e scrittura.

<sup>30</sup> M. Bontempelli, *Leopardi l'uomo solo*, in *Opere scelte*, a cura di L. Baldacci, Milano, Mondadori, 1978, pp. 837-838.

<sup>31</sup> Cfr. P. Masino, lettera a Massimo Bontempelli, Frascati, 4 marzo 1933 (Getty Research Institute, Massimo Bontempelli papers, Series I. Correspondence ca. 1871-1990, undated, Box 5, Folder 7).

<sup>32</sup> Alcune testimonianze epistolari relativi a questi anni, in cui affiora la crisi creativa e personale di Paola Masino, sono riportate in B. Manetti, *Una carriera à rebours*, cit., pp. 26-28 e in L. Rozier, *Il mito e l'allegoria nella narrativa di Paola Masino*, Lewinston-Queenston-Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2004, pp. 25-26 e p. 53, nota 7.

<sup>33</sup> W. Benjamin, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1982, p. 134.

<sup>34</sup> Cfr. C. Garboli, *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi, 1995, p. 217.

<sup>35</sup> M. Volpi, *Ricordo di Paola Masino*, cit., p. 103.

<sup>36</sup> G. Pampaloni, in 'Il Mondo', 2 agosto 1970.